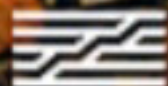


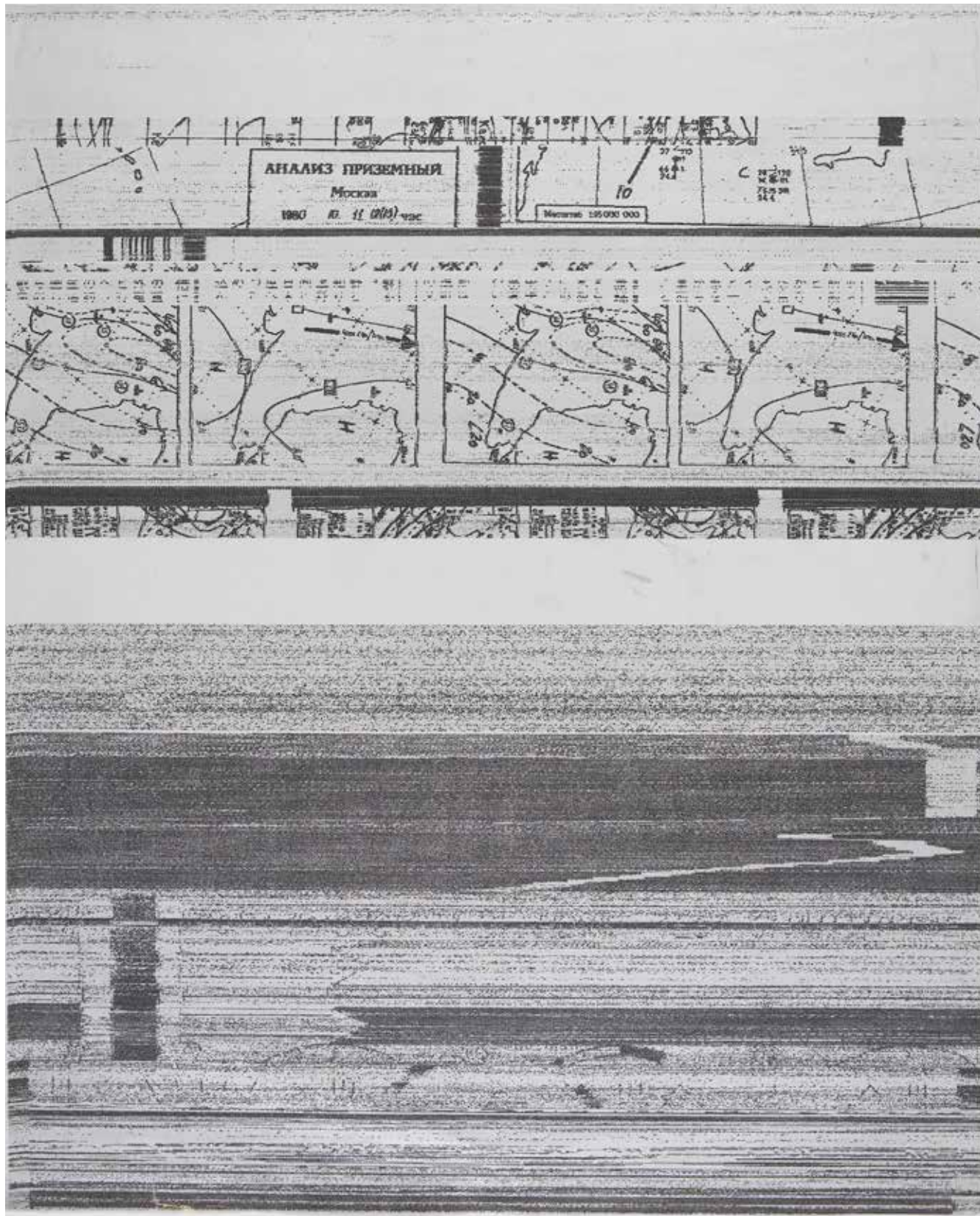
# Les Cahiers

printemps 2021 155  
du Musée national d'art moderne



Centre  
Pompidou





Lars Fredrikson, *Fax*, 1980, dessin enregistré sur papier électrosensible, 44,7 x 36,4, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, photo © Centre Pompidou, Mnam-CCI/Audrey Laurans/Dist. RMN-GP

# Nous sommes entre la matière et la lumière

Le son et l'espace plastique  
chez Lars Fredrikson (1926-1997)

L'œuvre de Lars Fredrikson résulte d'un parcours non linéaire, qui trouve sa cohérence dans la convergence de recherches entretenant de fortes résonances avec l'histoire des sciences et des techniques, avec une pratique artistique hybride. L'artiste rejoint aujourd'hui les figures pionnières de l'expérimentation sonore dans le champ des arts plastiques, dont il participe à l'essor à partir de la fin des années 1960. Mais Fredrikson est d'abord peintre, une pratique qui est chez lui matricielle et quasi continue. Lors de son passage à l'Académie de la Grande-Chaumière à Paris, à la fin des années 1940, il s'intéresse au peintre et théoricien Auguste Herbin, qui vient de mettre au point son « alphabet plastique », répertoire analogique de formes, notes de musique et couleurs. Il revendique également l'héritage artistique du premier <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, celui du suprématisme (Malévitch) et de l'abstraction lyrique (Kandinsky), ainsi que l'influence d'un ensemble d'expérimentateurs ayant cherché à projeter leur geste au-delà du monde des formes et de la vision. Son œuvre n'aura de cesse d'osciller entre un régime d'expérimentation sensorielle dense, tactile, et cette volonté d'entrer en dialogue avec l'immatériel. Et

c'est successivement par le mouvement, la lumière, le signal, et enfin par le son, que Fredrikson prolongera ses propres gestes picturaux vers un régime de correspondances énergétiques sollicitant un large spectre vibratoire.

*Quand je peignais, bien sûr, mon but était l'espace plastique. Mais en peinture c'est un espace déprécié. Peu à peu, je me suis intéressé à la sculpture pour parvenir à un espace réel, mais qui ne soit pas volume. Je voulais que ma sculpture parle de l'espace dans lequel nous nous trouvons, qu'elle donne des indications sur ce qui nous entoure, y compris l'espace sidéral [...]. Je me posais cette question : la notion « d'espace qui entoure », est-ce que c'est cosa mentale ?*

À partir de la seconde moitié des années 1960, Fredrikson produit une série d'œuvres électromécaniques et des surfaces en acier inoxydable qui l'associent vite au cinétisme et à l'op art<sup>2</sup>. Cette période de recherche pose les jalons de ses préoccupations à venir concernant les espaces corporel et mental, et leur évolution conjointe au sein d'un « espace plastique » se déployant au-delà de la toile et du volume. C'est en 1969, année pivot, qu'il fait ses premières propositions sonores. C'est aussi à ce moment-là

qu'il conçoit et brevète son premier synthétiseur<sup>3</sup>, employé aussi bien dans ses productions sonores que dans ses œuvres audiovisuelles sur écrans cathodiques. La même année, il est invité, lors des Nuits de la Fondation Maeght, rendez-vous estival phare de la musique, du théâtre et de la danse contemporaine, à collaborer avec le compositeur René Koering en tant que « sculpteur devenu électronicien<sup>4</sup> » – la désignation a toute son importance. Les figures essentielles des pratiques plastiques et musicales qui s'y produisent entre 1965 et 1970<sup>5</sup>, parfois pour la première fois en France, ne sont pas étrangères à l'approche de Fredrikson. Cette curiosité et ce besoin d'être au plus proche de ses contemporains nous éclairent sur la confrontation constante de l'artiste au domaine de la musique, dont il tâche d'évacuer l'approche compositrice; ils bousculent également l'image séduisante de pionnier isolé, à laquelle il correspond presque à partir des années 1980, en adoptant une approche radicale qui l'éloignera progressivement des institutions – à partir de ces années, ses rares expositions sonores ont lieu à la galerie L'Ollave, à Lyon, et à la Villa Arson, à Nice, où il enseigne.

Définir ce qui fait œuvre dans le fond sonore de Fredrikson fait partie des principaux enjeux qui accompagnent sa redécouverte et sa conservation. Les œuvres et expérimentations sonores qui nous sont parvenues sont toutes fixées sur bande magnétique, aujourd'hui en cours de numérisation. Cet ensemble, représentant près de trois cents heures d'écoute, a rejoint les collections du Musée national d'art moderne grâce au don en 2016 de Gaël Fredrikson – le fils de l'artiste –, qui accompagnait l'acquisition d'un ensemble représentatif d'œuvres, comprenant des fax, un collage, une œuvre lumineocinétique, des photographies de téléviseurs, et un relief en inox. Ce don comprenait également le studio de travail de Lars Fredrikson, composé d'une quinzaine d'appareils électroniques; instrumentarium qui apparaît aujourd'hui comme un témoignage direct des processus de création de l'artiste. Il nous éclaire sur l'interconnectivité régissant une grande partie de sa production – œuvres sur téléviseurs, fax (impressions sur papier électrosensible) et œuvres sonores – parfois générée par les mêmes machines.



Lars Fredrikson, lors des Nuits de la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1969, photo Jacques Robert, courtesy Archives Fondation Maeght

Malgré l'intérêt que lui porte un ensemble d'artistes, de poètes et de collectionneurs, l'œuvre n'avait pas encore bénéficié d'une étude scientifique approfondie, pourtant amorcée par l'exposition qui s'est tenue au Mamac de Nice entre 2019 et 2020<sup>6</sup>. Nos récentes recherches voient émerger une figure singulière de l'histoire de l'art, qui s'impose peu à peu comme un jalon dans le décloisonnement des disciplines musicales et plastiques; une position esthétique subtile, qui nous permet aujourd'hui d'apporter une nouvelle nuance aux approches qui constituent la controversée catégorie du *sound art*.

#### Esthétique du signal et exploration de l'espace mental

*À partir de là, je commençai à faire de la vidéo – à transformer le téléviseur, à créer des synthétiseurs pour pouvoir dessiner sur l'écran. Je ne voulais pas montrer le dessin en tant que tel mais le montrer en fragments – et surtout montrer que ces fragments avaient une correspondance avec les rythmes qui*



Lars Fredrikson, *Inox*, 1986, inox gravé, peinture et collage, 99 x 101 x 20, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, photo © Centre Pompidou, Mnam-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

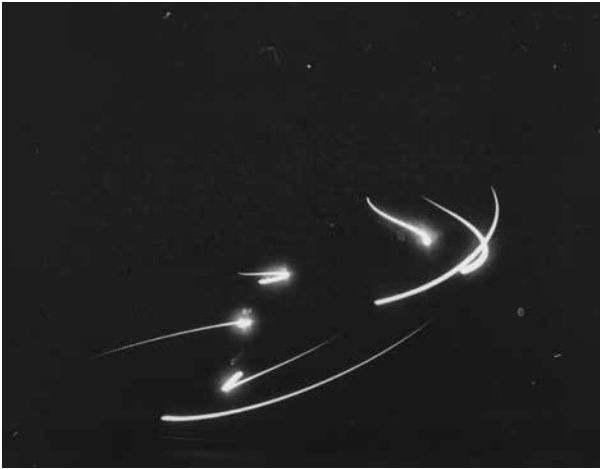


Image (épreuve gélatino-argentique) extraite de Lars Fredrikson, *Écriture subversive*, 1974, vidéo, noir et blanc, sonore, 22' 50", Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, photo courtesy Lars Fredrikson – Estate

*sont en nous. Ainsi, quand nous regardons, l'esprit enregistre les fragments venus de différents côtés*<sup>7</sup>.

Pour mieux comprendre l'approche de Fredrikson, il convient de revenir à la période matricielle située à la fin des années 1960, au cours de laquelle émergent plusieurs éléments constitutifs de ses pratiques sonores. Dans le sillage de la cybernétique, les productions artistiques de l'époque sont manifestes d'un intérêt grandissant pour les neurosciences et certains domaines de la biologie. L'impact culturel de l'électroencéphalographie (EEG), utilisée couramment à partir des années 1950 et qui permet d'appréhender l'activité et les rythmes cérébraux, s'exprime à travers les nombreuses utilisations qui en sont faites dans le champ artistique, notamment musical<sup>8</sup>. Plus généralement, le *feedback*, ou «rétroaction», qui désigne un système dans lequel l'information est réinjectée en circuit fermé, connaît alors un vrai succès dans les musiques expérimentales<sup>9</sup>. Les rythmes organiques, ainsi que les manifestations de la pensée, qui auparavant relevaient de l'informe et de l'éther, s'expriment à présent à travers le signal, et accompagnent les théories sur l'existence d'une conscience électromagnétique. À cette époque, Fredrikson réalise, par l'intermédiaire du psychiatre et poète Claude Faïn, plusieurs expérimentations à l'aide d'un électroencéphalogramme,

en l'espèce des relevés de l'activité cérébrale de poètes lisant leur œuvre. Mais c'est peut-être avec ses impulsions que l'artiste illustre l'impact culturel de ces nouvelles technologies sur l'imaginaire énergétique corporel. Produites par un synthétiseur de sa fabrication, elles interviennent visuellement – par injection d'un signal sonore dans des tubes cathodiques – et auditivement, comme les différentes incarnations énergétiques de ces rythmes corporels complexes, mais aussi comme productrices, stimulatrices, de ces pulsations intérieures. Dans l'œuvre sonore qu'il expose à Bristol en 1970, il les nomme «psychofréquences».

Les productions audiovisuelles sur téléviseur de Fredrikson établissent des correspondances entre deux régimes de perception. Dans une volonté d'intériorisation synesthésique de la sculpture, le corps devient le lieu de l'œuvre, par des voies organiques voire neurologiques – ces impulsions étant fondées sur «la gamme des rythmes organiques humains<sup>10</sup>», elles entretiennent, d'après l'artiste, des relations avec l'activité cérébrale. Exposées à la Maison des Quatre-Vents en 1969, elles y côtoient les premières propositions entièrement sonores de l'artiste, «sculptures mentales<sup>11</sup>» faisant elles aussi appel au feedback : «J'ai essayé de faire intervenir le mouvement dans cette sculpture, parce que les oscillateurs que j'utilisais étaient pilotés, presque par eux-mêmes – il y avait du feedback, un comportement cyclique. Ils pouvaient se bloquer sur un comportement répétitif, se débloquer, et commencer à faire une variation automatique<sup>12</sup>.» Cette première proposition de dispositifs sonores et audiovisuels autonomes dans son œuvre révèle l'intérêt continu qu'entretient l'artiste pour la création d'états de conscience modifiés, ou plus généralement méditatifs, dépassant, par interpénétration, voire indifférenciation, la traditionnelle contemplation sujet-objet. Ils sont aussi caractéristiques d'un attrait, celui-ci plus circonscrit à cette période de la fin des années 1960, pour le déclenchement d'hallucinations chez le spectateur.

Cet autre aspect de l'œuvre sonore de l'artiste – la recherche précise et expérimentale d'effets psycho-physiques spécifiques accompagnant une approche quasi thérapeutique du son – est



Un auditeur dans une installation sonore de Lars Fredrikson, exposition «Lars Fredrikson», Lyon, galerie L'Ollave, 1987, photo courtesy Jean de Breyne

à l'époque partagée par d'autres artistes, comme La Monte Young<sup>13</sup>. «Au synthétiseur, je travaille les sons en fonction de leur impact physique, et même physiologique. Je les expérimente donc tous sur moi-même avant de les montrer<sup>14</sup>» : Fredrikson se prend lui-même pour cobaye, dans un processus de recherche au sein duquel l'exploration du «supportable» et de ses exactes limites a un temps occupé une place centrale.

Les impulsions, chez Fredrikson, se veulent l'expression de différentes manifestations du signal : celles qui ont cours au sein des circuits de la machine, de l'organisme humain – activité cérébrale, pulsations cardiaques – et de son milieu étendu – activité électromagnétique. L'utilisation du même synthétiseur dans des productions de natures diverses est une des manifestations de l'interconnectivité à l'œuvre chez l'artiste. Elle révèle une figure assimilable au paradigme de l'artiste-inventeur – à l'heure d'une effervescence internationale où de nombreux outils, notamment des synthétiseurs, sont conçus

à des fins créatrices<sup>15</sup> – et inscrit Fredrikson dans la quête d'une synesthésie «électrique», annoncée par les avant-gardes du premier XX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>.

#### De l'écoute musicienne à l'écoute plastique

Fredrikson utilise le son comme un matériau constitutif de ce qu'il appelle «l'espace plastique», interrogeant aussi bien l'espace d'exposition que l'espace corporel. Il y déploie une palette vibratoire qui mettra davantage en jeu le corps de l'individu que la seule cognition de celui-ci. On retrouve chez l'artiste cet intérêt pour une esthétique des seuils, des zones liminaires, qui s'exprime à travers une exploration poussée des extrêmes sonores – variations d'amplitude, sollicitation des limites supérieure et inférieure du spectre sonore perceptible, etc. Comme d'autres artistes à cette époque, il interroge ces seuils spatiaux, temporels, corporels de la perception, et propose d'en déplacer les catégories, d'écouter avec le corps, de voir avec les oreilles.



Vue de l'installation de Lars Fredrikson, *Espace intérieur*, 1975-1995, dans l'exposition «Murs du son/Murmures» (Nice, Villa Arson, 8 juil.-1<sup>er</sup> oct. 1995), photo Jean Brasille/Villa Arson Nice

L'écoute fredriksonienne s'inscrit en partie dans le prolongement de la pratique de l'« écoute réduite » telle que pensée par la musique concrète : une « attitude d'écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur<sup>17</sup> ». Elle agit comme une réduction phénoménologique, une suspension du jugement musical et plus largement culturel, sur le modèle de l'*epoché* husserlienne. Cette posture perceptive est intéressante pour aborder sensiblement l'œuvre sonore plastique de Fredrikson, mais pas encore assez précise pour en comprendre la radicalité. En effet, il convient de rappeler que l'écoute fredriksonienne prend forme dans le contexte philosophique de critique de la prédominance sur le sensible du régime de la vision et des structures du langage. L'artiste rejette d'abord l'image, puis les structures de la musique et de la grammaire de composition, ainsi que les échelles de valeurs esthétiques qui y sont produites. Dans les années 1960 à 1980, alors même que l'on assiste à une extension du domaine

de l'écoute, la distinction son/bruit et les différentes valeurs esthétiques musicales qui lui sont associées, dont la disparition a été annoncée en plusieurs temps depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle par des figures essentielles de l'expérimentation sonore et musicale – Luigi Russolo, John Cage, entre autres –, est encore omniprésente dans les territoires les plus pionniers de l'expérimentation sonore<sup>18</sup>. La considération du son comme un matériau qui se préservera aussi bien des modes d'écoute que des postures compositrices et de la grammaire musicales a rapidement suscité chez Fredrikson la recherche d'une approche radicale. Comment s'abstraire de ce contexte théorique et des conditionnements perceptifs associés ?

Fredrikson semble mettre en place plusieurs stratégies, dont celle d'un déplacement des focales perceptive et cognitive, du régime musical au régime plastique sonore, par recouvrement, par parallaxe. C'est peut-être ce qu'il démontre dans *Psychofréquences* (1970), œuvre dans laquelle il inclut des éléments musicaux symphoniques qui créent un fort contraste avec le vocabulaire plastique utilisé. Progressivement brouillés par celui-ci, ces éléments perdent leur valeur iconique, musicale, à mesure qu'ils se fondent dans l'œuvre. C'est son intérêt pour le modelage des seuils de la perception sonore, et pour le déconditionnement culturel auquel les productions sonores pionnières invitent, qui le pousse à jouer de ce saut qualitatif entre deux régimes d'écoute, musicienne et plastique.

Fredrikson inscrit conceptuellement son travail dans le champ des arts plastiques. Frileux vis-à-vis de l'attitude musicienne, il choisit sciemment de ne pas adhérer à la musique concrète, alors prédominante dans le paysage expérimental français et international, allant jusqu'à parodier les quatre niveaux de l'écoute (ouïr, écouter, entendre, comprendre) de Pierre Schaeffer.

*Ouïe* : le sens qui permet la perception des sons.

*Ouïe!* : interjection exprimant la douleur, la surprise et le mécontentement.

*Inouï* : qu'on n'a jamais entendu. Qui est extraordinaire, formidable, invraisemblable.

*Oui* : adverbe équivalent à une proposition affirmative qui répond à une interrogation non accompagnée de négation<sup>19</sup>.



Il ne trouvera pas davantage de compréhension auprès de John Cage, qu'il rencontre en 1970 Lors des Nuits de la Fondation Maeght, et avec qui l'artiste aurait eu une discussion houleuse au sujet de la notion de composition<sup>20</sup>. C'est peut-être précisément cette intention musicienne, dont selon lui résulte systématiquement une structuration sonore obéissant à une certaine architecture, qui suscite la méfiance de Fredrikson; il ne souscrit pas non plus à «la déclaration démagogue de John Cage que tout est musique<sup>21</sup>». On comprend qu'il ait voulu ouvrir une brèche – comme le percussionniste devenu sculpteur, Max Neuhaus, à la même époque – dans un paysage culturel où les pratiques sonores expérimentales sont dominées par ces deux principales tendances.

#### Protocoles et écoute en situation

Il faut rappeler la rareté, ainsi que l'importance conceptuelle, à l'époque où l'artiste réalise ses premières œuvres sonores, de la «projection sur haut-parleur» qu'il adopte. Celle-ci n'est plus associée à l'activité en direct de l'artiste, qui ne fait pas de représentation ou de performance; elle n'est pas non liée à un support de type partition – à l'exception, chez Fredrikson, de *Traversée des lieux* (1979), sur laquelle nous reviendrons. L'artiste met systématiquement en place des dispositifs de diffusion précis. À de rares occasions, il délivre un protocole écrit, comme c'est le cas en 1970 au Timespace Festival – sa première proposition d'œuvre sonore fixée sur bande –, ou lors de l'exposition «Murs du son/Murmure» à la Villa Arson en 1995. La plupart du temps, il tient à être présent et à réaliser lui-même l'installation de ses œuvres. Son approche n'est pas celle d'un acousticien; il aura davantage des considérations plastiques, n'envisageant pas la diffusion de son œuvre dans des contextes calfeutrés, acoustiquement prestigieux ou idéals, selon les critères traditionnels. Au contraire, il tend à prendre en compte les différentes caractéristiques spatiales et matérielles des lieux investis, et en accepte certaines particularités, qui en d'autres circonstances pourraient être considérées comme des défauts. En 1990 par exemple, lors de l'exposition «Sous le soleil» à la Villa Arson, il réalise un boîtier pour une œuvre



Vue de l'installation de Lars Fredrikson, 900313, 1990, dans l'exposition «Pas n'importe où sous le soleil 5» (Nice, Villa Arson, 7 juil.- 30 sept. 1990), photo Jean Brasille/Villa Arson Nice

sonore autonome, 900313. Il choisit pour sa diffusion le garage de la Villa pour ses qualités acoustiques toutes particulières, à très fort potentiel de réverbération et d'écho. Fredrikson semble en effet avoir développé une compétence perceptive lui permettant de comprendre rapidement les caractéristiques de propagation sonore d'un espace donné. Cette sensibilité l'aide à concevoir les comportements possibles du son dans les lieux qu'il aborde, comme en témoigne Isabelle Sordage, au sujet d'une installation de l'artiste dans «Murs du son/Murmures» :

*Il avait mis ses haut-parleurs à des endroits précis, et il avait râlé comme un pou quand Patrick Aubrun avait fait passer les câbles des HP à côté des câbles de 220v, parce ça pouvait créer des interférences. Il était assez pointilleux dans sa façon d'installer les choses... Il avait choisi cette salle parce qu'elle résonnait beaucoup. Et au moment où je suis venue enregistrer, il m'avait imposé un endroit, c'était là et pas ailleurs. C'était vers le fond, un peu à droite. [...] Comme dans tout espace résonnant et réverbérant, il y a des phénomènes de nœuds et de ventres, il y a des endroits où les ondes s'amplifient ou bien s'annulent par rebond.*



Cassette et lecteurs utilisés lors d'une exposition sonore de Lars Fredrikson. Lyon, galerie L'Ollave, 1987, photo courtesy Jean de Breyne

*Je pense qu'il m'a installée dans une zone pleine, où les choses venaient se croiser*<sup>22</sup>.

Ses dispositifs sont généralement réduits à leur expression la plus simple : des haut-parleurs, un magnétophone à bandes – et parfois un simple lecteur cassette, comme à L'Ollave en 1987. La spatialisation est souvent très centralisée, en fonction du nombre de canaux. À quelques rares exceptions, comme pour *Traversée des lieux* où ils sont posés au sol, les haut-parleurs sont surélevés, ou placés dans les angles supérieurs d'une pièce, dirigés en plongée. C'est donc le corps de l'auditeur tout entier qui est visé. Afin d'éviter que les haut-parleurs ne soient considérés comme le lieu d'existence des sons, et à ce titre puissent être perçus comme supports des œuvres, Fredrikson tâche de rendre ses dispositifs discrets. Dans certaines œuvres non fixées sur bande, ce sont de petits *twitters* ou *buzzers* qui interviennent. D'autres éléments peuvent opérer : un éclairage faible, voire une totale obscurité, et dans les pièces en quadraphonie notamment, la possibilité de s'allonger au sol. Mais une indécision persiste :

« Je ne suis pas encore sûr de comment on écoute un son; debout, couché, assis, en partant, en arrivant, en se déplaçant etc<sup>23</sup>. »

*Traversée des lieux*<sup>24</sup>, « pièce chorégraphique » dont Fredrikson signe la bande sonore en 1979, nous fournit certains indices quant à la mise en place d'un régime d'écoute corporel. La pièce est très inspirée du théâtre dépouillé de Samuel Beckett. Celui-ci influence la réflexion de la troupe – qui a lu *L'Innommable* – sur la spatialité, le corps et le silence. Danseurs et comédiens se rejoignent au sein d'une chorégraphie où chacun évolue dans l'espace selon des trajectoires globales. Pour l'occasion, Fredrikson réalise une partition, qui sert de document de travail à la troupe. Cette « bande son », l'artiste la considère comme génératrice d'un milieu et nous permet d'apporter un éclairage supplémentaire sur la notion d'« espace plastique » qui traverse son œuvre : « Je considère cette bande son non pas comme une illustration à ce que vous faites... Disons qu'elle peut être vue comme une continuité focale traversée (et contournée) par des articulations d'énergie, et que cette énergie est bien moins exprimée que retenue<sup>25</sup>. » Dans les dispositifs de diffusion de ses œuvres sonores, qu'elles soient fixées sur bandes ou non, Fredrikson s'efforce de réunir les conditions d'une construction individuelle, corporelle et déambulatoire de l'écoute, dans une expérience profondément contextuelle, une temporalité autonome.

« **Le temps, est-ce là la véritable matière**<sup>26</sup>? »

« Parce que dans la répétition il y a toujours, latente, une découverte inattendue, parce que la répétition n'est pas une répétition de la chose seulement, mais la répétition de cette chose dans un lieu et dans le temps<sup>27</sup>. » Chez Fredrikson, la répétition est génératrice de mouvement. L'artiste rejoint sur ce point les tendances de la musique minimaliste, où l'itération façonne une expérience toute particulière de la durée<sup>28</sup>. Les impulsions, dans leurs différentes apparitions au sein de l'œuvre de l'artiste, sont la plupart du temps aléatoires – éloignées de tout motif rythmique, on ne peut pas en déceler la périodicité. Des éléments quasi organiques, répétés et modulés, évoquant des « respirations<sup>29</sup> » (*1, 2, de la série non aperçue*, 1978), ou des battements de cœur (*Traversée*



Daria Fain et Michel Lestréhan lors d'une répétition pour *Traversée des lieux*, 1979, photo courtesy Daria Fain

*des lieux*), semblent inviter à un ajustement corporel et mental très proche de la méditation. Mais c'est à un autre endroit, celui d'une quête sonore permettant l'accession à une temporalité étirée, mouvante, profondément enracinée dans le lieu qu'elle génère et qui la constitue, que l'artiste évolue, conjointement à certaines conceptions sonores et musicales contemporaines. La période d'après-guerre voit émerger un attrait pour l'étirement, la dilatation temporelle de la « masse sonore » et sa suspension, au sein par exemple des musiques spectrale et drone. Celles-ci sont les expressions de la destruction partielle d'une « architecture » musicienne, décrite par Fredrikson, qui emploie fréquemment des éléments sonores distendus. Ainsi, dans *Traversée des lieux*, il étire, par expansion, un unique « geste<sup>30</sup> » pendant une vingtaine de minutes : une montée lente, graduelle, qui s'épaissit et se dilate dans le champ des hauteurs, gagne en amplitude et s'impose progressivement dans l'expérience de l'écoute.

*Nous sommes entre les infra et les ultrasons que nous ne « percevons » pas mais que nous enregistrons quand même. Nous sommes entre la matière et la lumière. Ce sont les réactions du corps à l'expérience de ces « limites » qui m'intéressent dans un rapport nouveau au temps et à l'espace. [...] En fait, chaque son ainsi obtenu sécrète sa propre durée et la supprime en même temps à l'instant où il a lieu. Ce point, cet impact de l'instant contient tout le temps et l'espace nécessaires à son expansion. C'est ce temps-là qui m'importe et non sa durée inscrite sur la bande<sup>31</sup>.*

Cette expansion, permise entre autres par la synthèse sonore et la fixation sur bande, donne corps à des variations continues, quasi organiques. Fredrikson se contente parfois de façonner un unique élément, comme dans *Voyage TBF* (1969), que parcourt, pendant quarante-cinq minutes – qui correspondent à la longueur de la bande –, un vrombissement continu situé dans le champ des basses fréquences. De subtiles variations révèlent des cycles d'intensité dilatés et compressés tempo-



Lars Fredrikson dans son studio, à Antibes, vers 1980, photo courtesy Lars Fredrikson – Estate

rellement tout au long de la pièce, induisant des phénomènes de périodicité et de changement de texture sonore. Le corps tout entier recueillant ces vibrations, l'écoute prolongée entraîne des impressions de rotation dans l'espace stéréophonique, la perception de partiels harmoniques. Cet emploi d'une base sonore continue ne manque pas d'évoquer les bourdons de la musique rîga indienne, que l'artiste apprécie, et qui trouve de nombreuses continuités dans les productions électroacoustiques occidentales à la même période. On retrouve chez l'artiste ces phénomènes d'étirement dans le passage de la langue au son plastique. Après sa collaboration pour une poésie sonore avec Jean Daive (*1, 2, de la série non aperçue*), l'artiste utilise à plusieurs reprises la voix du poète, rendue méconnaissable par son ralentissement. Dans *Trio pour retombée radioactive* (1978), *Plasticité n° 8* (1979), ou *Pièce pour articulation retournée, rayon gamma et oscillateur* (c. 1979),

on ne perçoit plus que l'activité des cordes vocales, la respiration du lecteur, dans le champ des très basses fréquences. Manifeste du changement de focale perceptive précédemment évoqué, ce passage du langage à ses constituants révèle les potentiels plastiques des manifestations organiques de la vibration.

Rejoignant certains aspects des recherches de La Monte Young pour la « musique éternelle », ou d'Éliane Radigue pour la « musique sans fin »<sup>32</sup> à la même époque, le « son long » chez Fredrikson fond mélodie et critères musicaux dans la masse vibratoire. Alors, l'œuvre sonore peut être envisagée comme une totalité vivante dans laquelle, une fois qu'il y est plongé, l'auditeur peut prêter attention à l'instant. « 45' pour comprendre, – ou est-ce que tu as 45' de ta vie à perdre, alors mets un casque et vas-y! (et toute une vie pour apprendre à sentir, entendre et voir)<sup>33</sup>. »

**Un « peintre sonore » à l'intersection de la philosophie zen et des arts plastiques**

*Il n'y a pas de progrès dans l'art [...] mais continuité dans la recherche et son expression du silence et de la richesse du vide qui nous habite*<sup>34</sup>.

L'influence du zen sur la musique occidentale s'incarne dans la figure incontournable de John Cage, l'un des principaux « passeurs » aux États-Unis de la philosophie bouddhiste, qui irrigue une grande partie de l'avant-garde, notamment à travers l'approche de Fluxus<sup>35</sup>. L'œuvre et la production théorique de Cage accompagnent la destruction de l'égo, l'introduction du hasard, et une certaine conception de l'harmonie entre le corps « matériel » et l'univers des flux. Lorsqu'il commence à travailler le son, Fredrikson évolue dans un contexte où la pensée zen a déjà largement infiltré de nombreux pans de la création<sup>36</sup>. L'intuition plastique de Fredrikson fait exister la ligne et l'onde sonore comme les expressions de complexités énergétiques sous-jacentes. Dès les années 1960, les interventions qui parsèment ses aquarelles appellent un espace vibratoire qui les dépasse. Le corps de l'artiste devient ce lieu de passage d'un état énergétique à l'autre. Des trajectoires ténues, parfois accompagnées de cercles, qui font écho à l'*ensō* du bouddhisme zen, symbole de complétude, d'unité et d'équilibre, dont le tracement est en lui-même anagogique – un acte d'accomplissement spirituel. Le vide est chez Fredrikson un « constituant » plastique. Son équivalent sonore, le silence, est aussi un élément structurant de ses œuvres sonores. Il y est considéré comme zone de densité plastique particulière, comme dans *Traversée des lieux*, où il traite avec l'espace des danseurs. Ces interférences entre peinture, sculpture et son sont courantes dans la période d'après-guerre et ont certainement été encouragées par les pratiques électroacoustiques et expérimentales, au sein desquelles naissent des postures hybrides, plus ou moins abouties conceptuellement<sup>37</sup>. Cette approche synesthésique très tôt revendiquée<sup>38</sup> permet à Fredrikson d'appuyer une compréhension « amusicale » de sa production sonore.

*Je travaille aux lisières de chaque genre, sur ses bords, ses limites extrêmes et selon des critères, des contraintes qui m'appartiennent et que je retrouve d'un mode à l'autre. Ce qui me fait penser que, de la pein-*

*ture aux bandes sonores que je réalise actuellement, il n'y a pas vraiment rupture, mais continuité. C'est toujours le même travail – sur le fil – dont il s'agit*<sup>39</sup>.

L'hybridation entre son approche sonore et picturale s'effectue à plusieurs endroits de l'œuvre. En 1978, invité par Noël Dolla à la galerie associative La Caisse, à Nice, il réalise sa première exposition personnelle où il n'y a « rien à voir », et ne diffuse, en quadriphonie, que le son de son pinceau sur une toile. Ici, on voit naître une réflexion quasi conceptuelle sur le statut du son en art. Fredrikson fait équivaloir l'acte d'écouter et l'acte de peindre, et démontre ainsi que le son, s'il peut se vivre comme la peinture, doit pouvoir s'exposer comme elle. Le geste pictural, son trajet, est peut-être aussi insaisissable que l'événement sonore, qui par nature disparaît à l'instant même où il est perçu. « C'est l'acte de peindre qui m'importe ici, ce qui se passe entre les trajectoires des traces autant que la présence des traces elles-mêmes<sup>40</sup>. » La même année, Fredrikson participe, sur invitation de Jean Daive, à une émission des *Nuits magnétiques*, où il convoque à nouveau la comparaison :

*J'essaye de peindre une non-matérialité de l'œuvre d'art, parce que ce qui m'intéresse, là aussi, c'est que tu ne puisses pas le prendre, que tu sois obligé d'entrer dedans, tu es obligé de le vivre d'une autre façon. Et à mon avis plus inconsciemment, que tu le respires... [coupure] On peut dire qu'effectivement je suis peintre. Mais j'aimerais pouvoir utiliser des couleurs qui ne sont pas des couleurs, [...] une autre nature de couleur*<sup>41</sup>.

Fredrikson travaille dans le son, une pénétration commune à d'autres figures de la musique expérimentale, permise par les nouveaux outils de captation, d'émission-réception, de synthèse sonore et de transduction<sup>42</sup>.

**« Dans tout échange beaucoup de circonstances nous séparent – ou bien dans certains cas, nous réunissent. Pour un temps<sup>43</sup>... »**

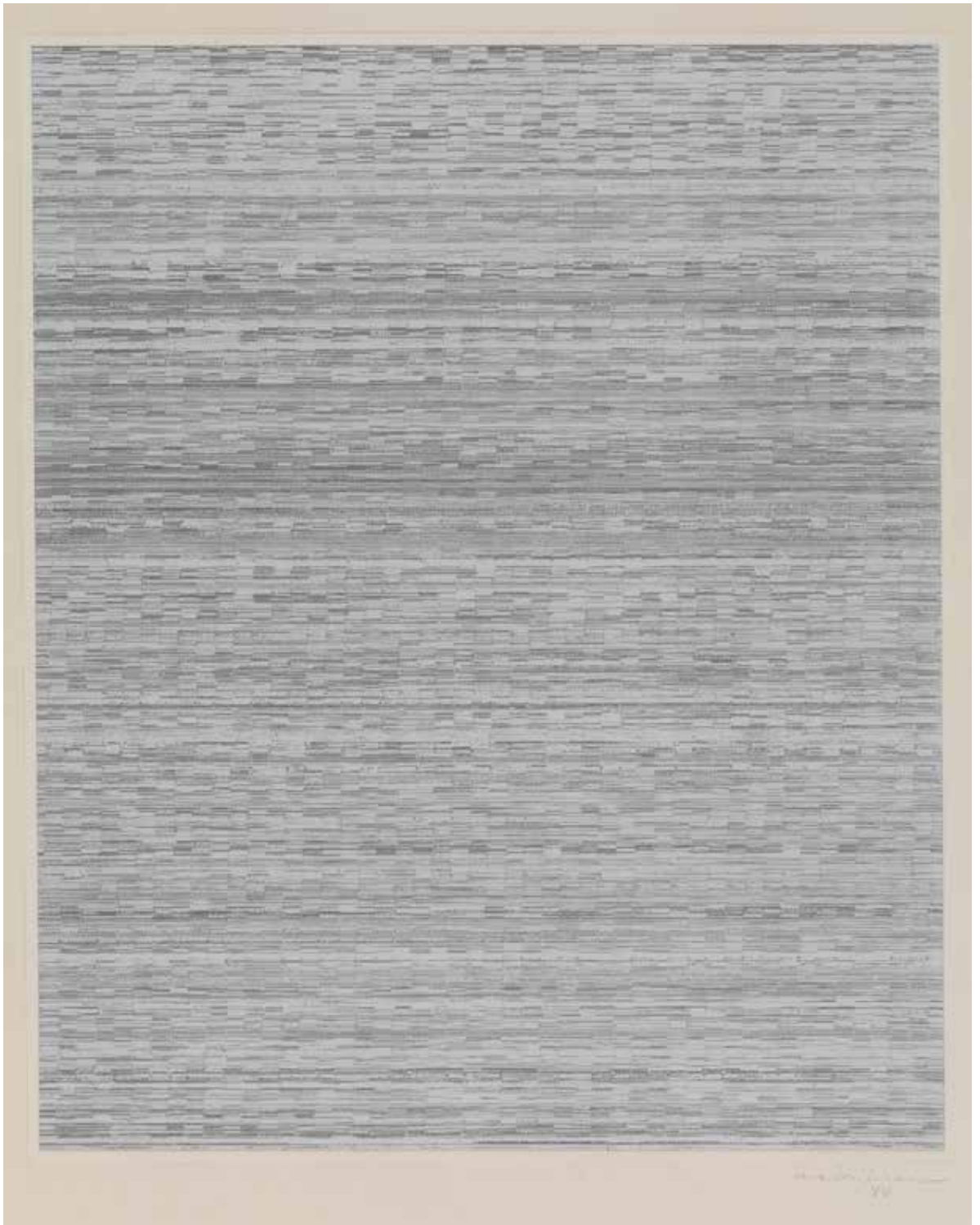
La pratique sonore de Fredrikson profite du contexte de l'après-guerre, où l'art interroge la hiérarchisation des domaines du sensible et de l'imperceptible. Avec le développement des technologies de microphonie, d'enregistrement et de reproduction, le son est compris comme une manifestation mécanique, perceptible, de spectres énergétiques dont il offre



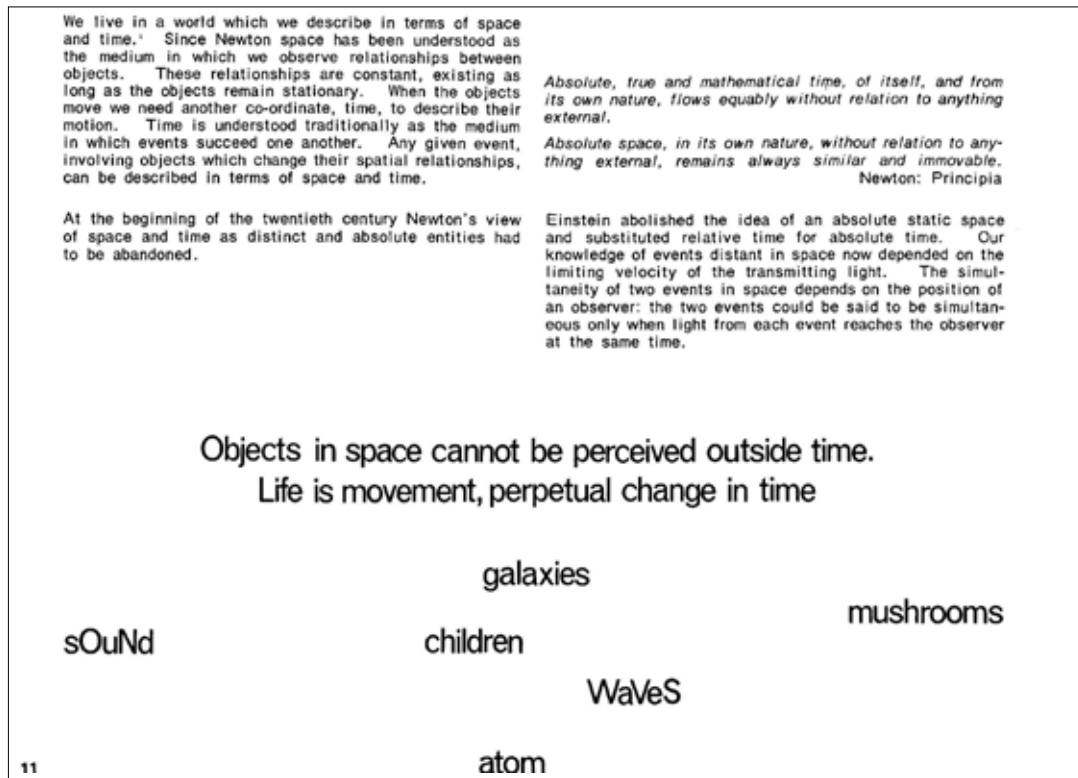
Antenne sur le toit de la maison de Lars Fredrikson, hameau de Vévouil, Saint-Saturnin-lès-Apt (Vaucluse), photo courtesy Jean de Breyne

une lecture plastique possible. Ce que Douglas Kahn a nommé le désir de «panaudition<sup>44</sup>» (*panaurality*), ce besoin de couvrir sensiblement la vibration dans ses manifestations les plus variées, devient aussi un moyen de prendre conscience de l'ubiquité du son dans ses potentialités, grâce à la transduction sonore ou la microphonie<sup>45</sup>. Chez Fredrikson, il s'agit de ne pas révéler ce monde aux sens dans son entièreté, de laisser vacantes certaines zones de sensibilité, comblées par la conscience de l'onde. Ces voisinages de potentialités sensibles, constitués de rumeurs et d'interférences constantes entre le conçu et le perçu, sont structurants dans la posture d'écoute mise en place par Fredrikson – qui à ce titre rejoint les nombreuses expériences contemporaines au sein de la musique expérimentale américaine, chez Gordon Mumma ou Alvin Lucier<sup>46</sup> par exemple. Ces engagements qui remontent aux premières écoutes électromagnétiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au sein de ce que Kahn appelle des écoutes «aelectrosoniques» (*aelectrosonic*)<sup>47</sup>, ont soulevé

un certain nombre de questions d'ordre esthétique qui, pour Fredrikson, s'accrochent parfaitement d'une conception holistique de l'activité énergétique. Chez lui, ces flux apparaissent d'une manière qui révèle l'influence de la représentation linéaire des fréquences, permise par les interfaces techniques, sur l'appréhension visuelle et imaginaire de ces phénomènes sonores et électromagnétiques<sup>48</sup>. Dans les fax de Fredrikson, c'est le modèle de la ligne qui persiste, tout en s'abstrayant, par raréfaction, des structures modernistes. Ces opérations de conversion par transducteur ne sont d'ailleurs pas étrangères à sa pratique de l'aquarelle et de la peinture. «Je pense qu'il y a entre une émission et une réception quelque chose de très précis mais aussi de très fiable. Une fragilité. Une précarité. Dans tout échange beaucoup de circonstances nous séparent – ou bien dans certains cas, nous réunissent. Pour un temps<sup>49</sup>...» L'équivalence entre différentes énergies n'est pas d'une fidélité absolue : dans le domaine des technologies analogiques par exemple, elle occasionne le déplacement et la modification de l'information. L'expérience sensorielle du règne électromagnétique – Fredrikson emploie par exemple dans ses œuvres des signaux issus de la détection de rayons gamma – reste donc paradoxale, même dans les contextes de technologie avancée. Avec le développement de la microphonie et la précision grandissante de la transduction des ondes électromagnétiques, apparaît l'idée que la machine n'est pas seulement un transducteur, mais un «écoutant» au même titre que son utilisateur. Des croisements entre l'esthétique, la philosophie, et l'approche épistémologique des théories de la physique quantique, mais aussi de la biologie moléculaire, apparaissent très tôt dans la pensée plastique de Fredrikson<sup>50</sup>. En 1970, il participe au Timespace Festival à Bristol, qui réunit physiciens, chercheurs, artistes et musiciens, autour des principales questions posées par le renversement des modèles et de la logique newtonienne par la physique quantique, et leur rencontre avec les spiritualités extrême-orientales et la philosophie non-dualiste<sup>51</sup>. Dans les années 1980, à la Villa Arson, alors qu'il vient d'ouvrir le premier studio son destiné aux pratiques sonores plastiques dans une école d'art en France, il conseille à certains



Lars Fredrikson, *Fax*, 1980, encre projetée sur papier électrosensible contrecollé sur carton (fax), 44 x 36,3, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, photo © Centre Pompidou, Mnam-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP



Extrait du livret du Timespace Festival, Bristol, 1970, photo courtesy Lars Fredrikson – Estate

de ses étudiants la lecture du *Tao de la physique*<sup>52</sup>. Il ne s'agit pas pour Fredrikson de « scientifier » son propos artistique, mais d'intégrer à sa pratique la façon dont sont adressées au monde les nouvelles questions posées par la science.

#### Quel(s) lieu(x) pour l'œuvre sonore de Fredrikson ?

On constate dans le parcours de Fredrikson un glissement vers une forme de radicalité, le son devenant, à partir de la fin des années 1970, son principal médium. Cet intérêt pour une forme de dématérialisation – qui n'est qu'apparente puisque les œuvres sonores de Fredrikson entretiennent une grande densité sensorielle – intervient peut-être en réaction à un marché et une économie de production de l'art contemporain qui, dans les années 1980, connaît une accélération sans précédent. À La Caisse, en 1978, il explique l'impossibilité de récupération commerciale de son œuvre sonore – « Je ne peux pas

considérer l'artiste comme un "producteur d'œuvres d'art". Ce qu'il produit, ce sont des déchets inévitables [...]»<sup>53</sup>. Le statut de ses œuvres sonores, qu'il a très rarement montrées plusieurs fois<sup>54</sup>, reste en cela ambigu, et suscite aujourd'hui une réflexion quant à la possibilité de les considérer comme des pièces allographiques – comme des œuvres dont plusieurs copies peuvent coexister –, ou bien, au contraire, comme des œuvres autographiques.

L'œuvre sonore de Fredrikson perpétue une partie des problématiques de la tradition sculpturale d'occupation et de définition de l'espace. Elle doit être considérée comme un élément habitant, ne trouvant pas son lieu dans son seul procédé de diffusion, mais dans les contours plastiques qu'en dessine l'écoute des auditeurs. Dans une certaine mesure, elle rappelle l'approche de Max Neuhaus, qui interroge également les seuils spatiaux et de perception, et dont l'œuvre se définit par son lien



fort avec l'architecture. Neuhaus n'a d'ailleurs pas manqué de le rappeler : « Le son n'est pas l'œuvre. Le son est le matériau que j'utilise pour faire une œuvre... le matériau employé pour transformer l'espace en un lieu<sup>55</sup>. » À partir des années 1980, Fredrikson emploie des stratégies précises pour esquiver la lecture musicale de ses propositions, en cessant par exemple de donner un titre à ces productions, se contentant d'en préciser la date. Son rejet du spectaculaire, alors même que certaines de ses pièces présentent des dynamiques et des événements retentissants, s'assortit d'une volonté de dissocier l'espace interne – le support d'enregistrement – et externe – les conditions d'écoute – de l'œuvre<sup>56</sup>. « Une œuvre "son" n'est pas d'abord une "œuvre en soi". Son lieu est toujours ailleurs<sup>57</sup>. »

L'œuvre de Fredrikson bénéficie d'un contexte culturel favorisant l'émergence de nouvelles voies

d'exploration sonore. La radicalité de son approche, puisqu'elle met le son à la fois au service d'une quête plastique très intime, et d'une prolongation, par essentialisation, de tout un pan de la création, pourrait sembler aujourd'hui relever de la posture intellectuelle. À l'heure du décloisonnement des disciplines, de l'explosion des pratiques des « arts sonores » et des *sound studies*, et des multiples postures hybrides qu'ils engendrent, ce retranchement étonne. Mais cet œuvre incarne une prise de position cohérente vis-à-vis d'un contexte culturel étonnamment riche, et apparaît comme une des expressions, au sein de l'exploration du « vide », de la rencontre entre les traditions propres aux arts plastiques, les questionnements philosophiques soulevés par la physique quantique, et l'histoire des techniques.

## Notes

Cet article a été écrit avec le soutien de la bourse « Mission Recherche » des amis du Centre Pompidou, que je remercie.

1. Lars Fredrikson, dans un entretien avec Maurice Benhamou, dans M. Benhamou, *Le Visible et l'Imprévisible*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 193  
 2. Fredrikson participe, entre autres, aux expositions collectives « Vom Konstruktivismus zur Kinetik 1917-1967 » (Krefeld, galerie Denise Renée-Hans Mayer, 10 juin-25 octobre 1967) et « Art Vivant 1965-1968 » (Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 13 avr.-30 juin 1968).  
 3. L'artiste, qui s'intéresse très tôt à l'électronique, conçoit et fabrique une grande partie de son équipement. Ses activités s'inscrivent dans une période d'après-guerre propice – accessibilité des surplus militaires, perfectionnement constant des composants électroniques, explosion du nombre de revues consacrées à l'électronique et au DIY (*Do It Yourself*), multiplication du nombre de radio-amateurs après le lancement en

1961 du premier satellite dédié, etc.

4. Programme des Nuits de la Fondation Maeght, 1969.  
 5. En 1969, Karlheinz Stockhausen y montre plusieurs versions de *Spiral*, dont une sur le tout jeune Electronium – un synthétiseur modulaire doté de fonctions de composition algorithmiques. L'année suivante, La Monte Young et Marian Zazeela installent la *Dream House* sur le toit de la fondation. On pourrait aussi citer Pierre Boulez, Luc Ferrari, Olivier Messiaen, Sun Ra, Cecil Taylor, Albert Ayler, Terry Riley, Merce Cunningham, John Cage ou Iannis Xenakis.  
 6. « Lars Fredrikson », Nice, Mamac, 16 nov. 2019-22 mars 2020, commissariat : Cristiano Raimondi, Hélène Guénin, Rébecca François. H. Guénin, R. François, C. Raimondi, Floriane Spinetta (dirs), *Lars Fredrikson*, cat. d'expo., Monaco/Milan, Nouveau Musée national de Monaco/Mousse Publishing, 2019.  
 7. L. Fredrikson, entretien avec M. Benhamou, art. cité, p. 94.  
 8. La *brain music* apparaît chez Alvin Lucier dans *Music for a Solo*

*Performer* en 1965; John Cage la réinvestit dans *Variation VII*, 1967, et on la retrouve chez Pierre Henry, qui montre en concert *Corticalart* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en février 1971.  
 9. Chez James Tenney, ce sont ces flux qui sont visés dans sa pièce *Metabolic Music* (1965). Il s'agit de l'une des premières occurrences de la *bio music*, fondée sur le *biofeedback*, la mesure par des appareils électroniques des signaux physiologiques du corps humain.  
 10. L. Fredrikson, dans un tapuscrit accompagnant son exposition personnelle à la Maison des Quatre Vents, 1969, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.  
 11. *Ibid.*  
 12. Entretien audio avec Francis Miroglio, c. 1976, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.  
 13. La Monte Young participe aux Nuits de la Fondation Maeght en 1970, où se rend également Fredrikson, et y diffuse au sein de la *Dream House* ses *Drift Studies*, des ondes sinusoïdales continues, aux interrelations ténues,

- visant à acquérir « un contrôle plus précis sur la nature de l'état psychologique que la musique produit chez les auditeurs » (dans Daniel Caux, « Entretien avec La Monte Young et Marian Zazeela », *L'Art vivant*, n° 30, mai 1970; repris sous le titre, « La Monte Young : "Créer des états psychologiques précis" », dans D. Caux, *Le Silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'éclat, 2009, p. 80-93.
14. Entretien avec Jean-Claude Montel relatif à son exposition à la galerie L'Ollave, paru dans *Kanal*, n° 31-32, septembre 1987.
15. Au sujet de la figure de l'artiste-inventeur : Dieter Daniels, Barbara U. Schmidt (dirs), *Artists as Inventors, Inventors as Artists*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008. Les années 1960 et 1970 voient naître de nombreux synthétiseurs vidéo, comme le célèbre Paik-Abe Synthesizer (1969-1972) (Kathy High, Sherry Miller Hocking et Mona Jimenez (eds), *The Emergence of Video Processing Tools. Television Becoming Unglued*, Bristol, Intellect Books, 2014).
16. Sophie Duplaix, Marcella Lista (dirs), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle*, cat. d'expo. (Paris, Centre Pompidou, 22 sept. 2004-3 janv. 2005), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 63-76.
17. Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet/Chastel, 1983, p. 33.
18. Pierre Schaeffer, dans son *Traité des Objets Musicaux*, entre autres choix parfois réductionnistes et critiqués au sein même de la musique concrète, fait la distinction arbitraire entre son déponent et son équilibré (P. Schaeffer, « Morphologie et typologie des objets sonores », dans *id.*, *Traité des Objets Musicaux* [1966], Paris, Seuil, 1977, p. 389-472).
19. Notes de l'artiste, s. d., Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
20. Entretien de l'autrice avec Madeleine Fredrikson-Germain, épouse de l'artiste, le 4 septembre 2018.
21. Notes de l'artiste, c. 1995, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
22. Entretien de l'autrice avec Isabelle Sordage, plasticienne et ancienne étudiante de Fredrikson, 18 août 2020. Cet enregistrement était destiné au CD accompagnant le catalogue d'exposition de « Murs du son/Murmures » (8 juil.-1<sup>er</sup> oct. 1995, Nice, Villa Arson). Il s'agit d'une exception dans l'œuvre de Fredrikson, qui refuse l'enregistrement de ses œuvres du fait de l'incompatibilité de celui-ci avec une expérience corporelle de ses sons.
23. Fredrikson, dans un tapuscrit accompagnant une exposition personnelle (Lyon, galerie L'Ollave, 6-30 mai 1987), Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
24. Pièce du groupe de recherche théâtrale Théâtre du Labyrinthe, mise en scène par Jean-Pierre Soussigne et représentée au Palace, à Paris, le 11 juillet 1979.
25. Programme tapuscrit du Théâtre du Labyrinthe, 1979, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
26. Tapuscrit de l'artiste, où celui-ci expose un programme d'enseignement dans l'atelier son de la Villa Arson, mai 1986, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
27. Notes de l'artiste, c. 1986, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
28. D. Caux, « La durée dans les musiques minimalistes américaines : perception et effets psycho-acoustiques », dans Thierry Raspail, Gérard Wormser (dirs), *L'Expérience de la durée*, Lyon, Parangon/Vs, 2006; repris dans D. Caux, *Le Silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, op. cit., p. 61-65.
29. Dans une note accompagnant la présentation de *1, 2, de la série non aperçue* (œuvre de poésie sonore réalisée en collaboration avec le poète Jean Daive), lors d'une édition des *Revue Parlées* du Centre Pompidou, en 1978, Fredrikson désigne ces éléments sonores comme des « souffles respirants ». Ces derniers sont des « deltas » : ils présentent un profil d'intensité croissante puis décroissante et un profil de masse (occupation du champ des hauteurs) qui se dilate puis se contracte dans le temps.
30. Nous empruntons l'expression à Denis Smalley : « Un geste, c'est la trajectoire d'un mouvement énergétique qui stimule le corps sonore en créant une vie spectromorphologique » (D. Smalley, « La spectromorphologie, une explication des formes du son », dans Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, t. II, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995). Smalley met au point cette méthode pour analyser la musique spectrale.
31. Entretien avec Jean-Claude Montel, art. cité.
32. Dans les années 1960, l'œuvre d'Éliane Radigue évolue aussi aux limites de la distinction entre son et musique : « La notion d'installation n'existait pas encore dans les années 1960, alors j'ai appelé ces pièces "propositions sonores" ou "propos sonores". Au début, je parlais aussi parfois de "musiques combinatoires" ou de "musique sans fin". Je n'avais pas envie de débattre, pour convenir si c'était ou non de la musique, d'où ce nom. » (Julia Eckhardt [éd.], *Espaces intermédiaires, entretiens avec Éliane Radigue*, Dijon, Les presses du réel, 2020, p. 87.)
33. Notes de l'artiste, s. d., Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
34. Notes de l'artiste, c. 1996, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.
35. À ce sujet, voir Ellen Pearlman, *Nothing & Everything. The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde, 1942-1962*, Berkeley, Evolver Editions, 2012.
36. Fredrikson semble apprécier certains aspects des tendances Fluxus, alors bien implantées à Nice lorsqu'il devient enseignant à la Villa Arson en 1970. Mais l'influence du bouddhisme sur Cage et une partie de la musique expérimentale, si elle accompagne une certaine extension du domaine de l'écoute et alimente une réflexion sur le processus et le dispositif de composition, s'établit au sein d'une approche hautement « compositrice » et conceptuelle qui ne trouve pas forcément d'écho auprès de Fredrikson.
37. Les exemples ne manquent pas. Morton Feldman voit dans la musique un art de la surface proche de l'expressionnisme abstrait. Pierre Boulez va jusqu'à déclarer que « le musicien devient un peintre, en quelque sorte » (Pierre Boulez, « À la limite du pays fertile », dans *id.*, *Relevés*

*d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966 p. 206), tandis que Charlemagne Palestine se qualifie lui-même de sculpteur.

38. Exposition personnelle « Tableau Sonores » (Stockholm, Galerie 17, 1964), où l'artiste montre ses peintures et aquarelles.

39. Entretien avec Jean-Claude Montel, art. cité.

40. L. Fredrikson, dans un tapuscrit accompagnant son exposition à La Caisse, 1978, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.

41. Fredrikson, au sujet de ses pratiques sonores (Jean Daive, *Nuits magnétiques*, diffusé le 31 août 1978 sur France Culture.

Émission dédiée à Giacometti, avec Alain Veinstein, Jean Tortel).

42. Passage d'un état énergétique à un autre.

43. L. Fredrikson, dans *Mur du son. Murmures*, cat. d'expo. (Nice, Villa Arson, 8 juil.-1<sup>er</sup> oct. 1995, commissariat Jean-Philippe Vienne), Nice, Villa Arson, 1996, p. 16-17.

44. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 200.

45. Désigne les pratiques encouragées par l'apparition et le perfectionnement du microphone.

46. En 1962, le compositeur américain Gordon Mumma, qui travaille en collaboration avec un laboratoire de sismologie, compose ses premiers *Mographs*, basés sur des données

sismographiques de séismes naturels et de tests nucléaires souterrains. Dans *Whistler* (1966), Alvin Lucier utilise la transduction sonore de phénomènes électromagnétiques atmosphériques.

47. D. Kahn, *Earth Sound, Earth Signal, Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2013. p. 6.

48. Michael Doser, « L'exploration par Lars Fredrikson des phénomènes électromagnétiques », dans H. Guénin, R. François, C. Raimondi, F. Spinetta (dirs), *Lars Fredrikson*, op. cit., 2019, p. 142.

49. L. Fredrikson, dans *Mur du son. Murmures*, op. cit., p. 16-17.

50. Il cite l'ouvrage d'Arthur March, *La Physique moderne et ses théories* (1957, trad. de l'allemand par S. Bricianer, Paris, Gallimard, en 1965) dans le livret de son exposition à la Galerie del Naviglio (Milan, 29 nov.-30 déc. 1967), ou celui du biologiste Jacques Monod, *Le Hasard et la Nécessité* (1970) dans le tapuscrit accompagnant son exposition rétrospective à Gordes (4 lieux simultanés dans tout le village, 5-28 mars 1993).

51. Issue des philosophies extrême-orientales, la notion de non-dualité désigne l'unité fondamentale qui régit la diversité apparente. Le Timespace Festival accueille des interventions du compositeur Cornelius Cardew, de la plasticienne Liliane Lijn, ou du théoricien Douglas Harding. Il est

placé sous le patronage des théories d'Heisenberg, dont il s'approprie l'observation suivante : « En sciences l'objet de la recherche n'est plus la nature elle-même, mais l'investigation de la nature par l'homme » (livret du festival Timespace, 1970, p. 14).

52. Entretien de l'autrice avec Isabelle Sordage, 2020. Cet ouvrage, qui est à l'origine du mysticisme quantique, est une des manifestations de la rencontre entre physique quantique et spiritualité (Fritjof Capra, *Le Tao de la physique*, Paris, Tchou, 1979).

53. L. Fredrikson, dans un tapuscrit accompagnant son exposition à La Caisse, 1978, cité *supra*.

54. À l'exception de *011782* et *030887C*, montrées à L'Ollave en 1987 et à la Villa Arson en 1995, selon des dispositifs radicalement différents, ou *900313*, exposée à la Villa Arson en 1990 puis à L'Ollave trois ans plus tard, ainsi que plusieurs de ses collaborations dans le champ de la poésie sonore.

55. Max Neuhaus, dans Denys Zacharopoulos, Ulrich Loock, *Max Neuhaus. Elusive Sources And "Like" Spaces*, cat. d'expo. (Turin, Galleria Pesano, 1990), Turin, Giorgio Pesano, 1990, p. 15 (notre traduction).

56. Michel Chion, *L'Art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine, Métamkine, p. 50.

57. Notes de l'artiste, c. 1986, Association Lars Fredrikson – Estate, Nice.

Léa Dreyer est doctorante en histoire de l'art contemporain à l'université Paris I-Panthéon Sorbonne, avec une thèse menée sous la direction de Pascal Rousseau sur l'œuvre de Lars Fredrikson. Elle a été chargée de recherches lors de la préparation de la première grande rétrospective de l'artiste, au Mamac de Nice (grâce à bourse de recherche du Nouveau Musée national de Monaco). En 2020, elle a bénéficié de la bourse « Mission Recherche » des amis du Centre Pompidou pour son étude intitulée « Les sons plastiques de Lars Fredrikson : étude d'un corpus d'œuvres sonores et de ses modes de diffusion », conduite sous la direction de Marcella Lista.